Д.П. РУССКИХ
Аспирант Академии Художеств им. И.Е. Репина, лаборант Отдела Нумизматики Государственного Эрмитажа
e-mail: desessient@gmail.com

D.P. RUSSKIKH
Postgraduate student of the I. E. Repin Academy of Fine Arts, laboratory assistant at the Numismatics Department of the State Hermitage Museum
e-mail: desessient@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2024_4_1_316_325

ОБРАЗЫ ВЕЧНОГО ГОРОДА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ХУДОЖНИКОВ ШКОЛЫ ФОНТЕНБЛО

IMAGES OF THE ETERNAL CITY IN THE WORKS OF THE SCHOOL OF FONTAINEBLEAU

В статье анализируются образы Древнего Рима, а также античного города в целом, созданные в живописных и графических произведениях Школы Фонтенбло; рассматриваются пути проникновения во Францию иконографии классической архитектуры, а также специфика ее интерпретации мастерами этой школы.

This article shows to the images and symbols of the Ancient Rome in paintings and graphics of the School of Fontainebleau. The author analyses the different methods of the introduction and interpretation of the classical architecture iconography in France of the sixteenth century.

Ключевые слова: Школа Фонтенбло, Древний Рим, античная архитектура, живопись, гравюра, придворный праздник.
Keywords: School of Fontainebleau, ancient architecture, Ancient Rome, painting, engraving, court feast.

Джорджио Вазари, говоря о древних мраморах и слепках с античных фигур, которыми были уставлены сады Фонтенбло, заметил, что французский король Франциск I (1494–1547) «превратил эту обитель как бы в некий новый Рим» [1, с. 1144]. Действительно, любимая резиденция монарха, являвшаяся эпицентром маньеризма к северу от Альп, стала воплощением мечты французских королей об Италии и ее новом искусстве, представшем перед ними в полной мере во время борьбы за Неаполитанский трон (1). Помимо этого, Франциск I, переживший поражение при Павии, пленение и унизительный Мадридский договор, решил вернуть вес французской короне на европейской арене в том числе посредством завоеваний в области культуры. По этой причине стилистические и тематические предпочтения монарха были обусловлены не только его вкусовыми пристрастиями, но и политическими амбициями [13, p. 217]. Так, для обустройства Фонтенбло по лекалам Вечного Города из Италии были выписаны художники, которые привили французским мастерам интерес к антикам, классической архитектуре и живописным руинам.

Прибывших в начале 1530-х годов во Францию Джованни Баттиста ди Якопо, прозванного Россо Фьорентино (1494–1540), болонца Франческо Приматиччо (1504–1570) и Никколо дель Аббате из Модены (1509/1512–1571) принято считать родоначальниками первой Школы Фонтенбло [4, p. 33]. Помимо того, что они увековечили свой авторский стиль в произведениях ближайших последователей (2), эти мастера послужили проводниками новейших итальянских течений в искусстве, продемонстрировав местным художникам (посредством привезенных с собой копий и зарисовок) гениальные изобретения Микеланджело, Рафаэля, Джулио Романо и Пармиджанино. Приматиччо внес существенный вклад в формирование королевской коллекции античной скульптуры [6, p. 135–136], на которой воспитывалось не одно поколение французских мастеров, хорошо усвоивших уроки античности и сделавших ее образы неотделимым элементом их искусства (3). Подобные практики, наравне с изучением сочинений классических авторов, привнесли в репертуар новой художественной школы не только познания в области римской архитектуры и скульптуры, но и понятие о римской истории, культуре и традициях, которое, в том числе, легло в основу иконографии королевских праздников, в частности, триумфальных въездов и шествий. Важным источником служили римские барельефы, композиционно-пространственные особенности которых найдут свое отражение в целом ряде произведений таких мастеров, как Антонио

Фантуцци, Антуан Карон, Леон Давен и других (4). Так, французские художники наравне с учеными, духовенством и знатью с энтузиазмом черпали сведения о Риме, сопоставляя визуальные (скульптуру, живопись, графику, коллекции медалей и гемм) и нарративные источники [14, p. 11].

Рис. 1. Антонио Фантуцци. Цезарь, приказывающий сжечь письма Помпея (по рисунку Джулио Романо). Ок. 1542–1543 гг. Офорт. 33,8 х 51,7. Частное собрание

Франциск I, решивший на стенах главной галереи дворца Фонтенбло написать историю своего правления, избирает в качестве аллегорий античные мифологические и легендарные сюжеты. При создании украшавших стены Галереи фресок, которые послужили краеугольным камнем Школы Фонтенбло, Россо активно использует мотив руинированных зданий. Например, в композиции «Клеобис и Битон» присутствуют колонны с коринфскими капителями, арки и остроконечные пирамиды-обелиски, которые будут часто фигурировать в произведениях мастеров Фонтенбло, в первую очередь, Жана Кузена Старшего; персонажи фрески «Источник молодости» также расположены на фоне разрушенных классических сооружений, символизирующих, возможно, духовное обновление через временный упадок и угасание.

Фрески и скульптурные элементы Галереи Франциска I получили широкое распространение, в том числе благодаря гравюрам Антонио Фантуцци (5) [9, p. 160–166, 168–170]. Гравер использует мотивы классической архитектуры для придания на листе глубины плоскостным композициям, как в случае стуккового тондо «Фортуна дает принцу утолить жажду» авторства Россо: Фантуцци размещает на заднем плане изображение абстрактного дорического храма и отдельно стоящую коринфскую колонну [9, p. 168]. Подобная практика дополнения изначальных инвенций была широко распространена среди граверов Фонтенбло.

Помимо того, что Фантуцци гравировал рисунки Приматиччо с античных монументов [9, p. 236–257] и, возможно, копировал римские произведения, такие как «Саркофаг муз» из виллы Маттеи (ныне в коллекции Национального музея Рима), in situ [10, p. 506–507], мастер создавал

композиции на мифологические и исторические сюжеты, транслировавшие «антикварный стиль» Джулио Романо [6, p. 214]. К примеру, на редкой гравюре «Цезарь, приказывающий сжечь письма Помпея» (рис. 1), сделанной по подготовительным рисунками Романо (6) к центральной росписи потолка Зала императоров в Палаццо Те, Фантуцци снова вносит в композицию новые детали — практически орнаментальный фон, состоящий из элементов всевозможных полуразрушенных строений, располагающихся вопреки всем законам перспективы едва ли не в одной плоскости.

Важным каналом проникновения во Францию образов Италии и Рима, античного и современного, стали семь книг об архитектуре болонца Себастьяно Серлио, прибывшего в Фонтенбло в 1540 году по приглашению Франциска I и прожившего на французской земле до конца своих дней. Трактаты Серлио, богато иллюстрированные и, помимо разъяснительных чертежей, сопровождавшиеся подробными зарисовками римских строений sur place и их измерениями, очевидно, повлияли на иконографию и тематический репертуар многих произведений художников Школы. Возымели свое действие также итальянские переводы Витрувия, привезенные Серлио во Францию по указу короля [11, p. 87–88].

Ключевым источником знаний об итальянских ландшафтах, римской скульптуре и архитектуре были, разумеется, гравюры. В 1544 году француз Антуан Ляфрери основал в Риме граверную мастерскую, где работали бок о бок французские и итальянские мастера, изготавливая как отдельные «гравюры-открытки», расходившиеся по всей Европе, так и масштабные увражи-каталоги, содержащие карты, изображения древностей, мифологические и библейские сюжеты, а также портреты [11, p. 148–149]. Наибольшей популярностью пользовалась серия гравюр, получившая название «Зерцало римского великолепия» [13, p. 11]. Этот богатый материал неизбежно попадал и в руки мастеров Фонтенбло. Так, популярными «цитатами» были триумфальные арки, обелиски, разрушенные колонны, статуи Диоскуров, а также знаменитый Темпьетто Браманте, привлекавший художников своими идеальными классическими пропорциями, элегантностью и гармонией.

Подобный наплыв визуальных источников порождал, очевидно, весьма искаженные представления об общей картине Рима, однако едва ли перед французскими художниками стояла задача досконального изображения всех нюансов топографии и архитектуры, важна была общая атмосфера, ощущение приобщенности, возможность импровизации на

тему античности. Так, образ фантастического полуразрушенного города создает Жан Кузен Старший в луврском рисунке «Дети, играющие среди руин» (рис. 2): грандиозное строение, напоминающее термы Диоклетиана, а также остроконечные обелиски, надломленные колонны и колонна монументальная, похожая на колонну Траяна или Марка Аврелия, куполообразное здание, прототипом которого послужили то ли мавзолеи римских императоров, то ли Пантеон, формируют удивительный в своих подробностях пейзаж древнего города, нисколько не напоминающий ландшафты Франции. По манере исполнения (легкий, закругляющийся штрих, линеарность и отсутствие резких светотеневых контрастов) и по композиции произведение Кузена близко пейзажам Полидоро Кальдара да Караваджо (к примеру, пейзаж с классическими зданиями из Кабинета рисунков в Лувре), одного из первых итальянских художников, кто отвел пейзажу столь значимое место в своем творчестве.

Рис. 2. Жан Кузен Старший. Дети, играющие среди руин. XVI в. Бумага, чернила, мел, перо. 41,1 x 58. Лувр, Париж

Также виды Вечного города — акведуки, мосты, обелиски и руины — встречаются в сценах Троянской войны Ноэля Жалье, создателя цикла фресок в галерее дворца д'Оирон, стилистически близкого произведениям Школы. Вероятно, художник посещал Рим в 1544–1545 годах [5, p. 62] — отсюда и такая осведомленность о новейших тенденциях современного итальянского искусства, проявившаяся в особенностях композиции и пластических решений. Однако панорамные пейзажи на фресках дворца (например, «Смерть Гектора») по-прежнему представляют собой идеализированный образ Рима, собранный, как мозаика, из отдельных элементов и трактованный в духе фламандских мастеров. Так, цветовой гаммой, глубиной воздушной перспективы, сложными строениями, состоящими будто из нескольких разных по стилю составных частей, пейзажи Жалье близки произведениям Яна ван Скорела, особенно «Пейзажу с Вирсавией» из Рейксмузеума а Амстердаме.

Рис. 3. Мастер I ♀V. Человек у дерева (по инвенции Микеланджело). Ок. 1542–1547 г. Офорт. 30,8 х 22,3. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Рис. 4. Антуан Карон. Резня при триумвирате Ок. 1566 г. Х., м. 116 х 195. Лувр, Париж

Мотивы античной архитектуры были широко распространены и в печатной графике Фонтенбло. В гравюрах Жана Миньона по рисункам Луки Пенни («Битва у стен Трои», «Кассандра предотвращает убийство Париса Деифобом», «Битва во дворце Приама») мы встретим руины зданий, детализированные изображения коринфского ордера, а также рустованные фасады, напоминающие, скорее, ренессансные палаццо, чем архитектуру античного мира. Для гравюр Мастера I♀V также характерен классический архитектурный антураж: яркий пример — гравюра «Человек у дерева» (рис. 3), где мужская фигура, близкая иконографии Святого Себастьяна и выполненная по рисунку Приматиччо (Лувр, Париж), который, в свою очередь, являлся копией утерянного произведения Микеланджело, расположена на фоне античных руин, портиков, арок и разрушенных колонн. Можно предположить, что на гравюре представлена фантазия на тему римского форума: строение слева напоминает возвышающийся среди руин храм Антонина и Фаустины II в. н. э., подле него — элементы разобранной в конце XV века базилики Эмилия. Прототипом круглого в плане здания справа мог послужить храм Весты, располагавшийся также на форуме (однако вместо коринфского оригинального ордера гравер воспроизводит дорический), а отдельно стоящей колонне — колонна Фоки, установленная на римском форуме в начале VII века в честь византийского императора.

Самых же смелых композиционных решений достигает Антуан Карон в хранящейся ныне в Лувре картине «Резня при триумвирате» (ок.

1566) (рис. 4). В рамках одного произведения художник изображает Колизей, где заседают Марк Антоний, Октавиан Август и Марк Эмилий Лепид, замок Святого Ангела, статую одного из братьев Диоскуров с Квиринальской площади (однако располагает ее не в фонтане, а на триумфальной арке), также арки Септимия Севера и Константина, Пантеон, Капитолийский холм со статуей Марка Аврелия, нимфей Септизоний, колонну Трояна, египетский обелиск и другие римские монументы. На переднем плане своеобразными кулисами происходящего служат две вольно интерпретированные статуи — Апполона Бельведерского и Геракла с Тифоном. Все изображенные Кароном памятники хорошо узнаваемы, однако очевидно, что их расположение предельно хаотично и не имеет никакого отношения к реальной панораме города.

Рис. 5. Антуан Карон. Август и Тибуртинская сивилла. Ок. 1575–1580 гг. Х., м. 125 х 170. Лувр, Париж

Неизвестно, посещал ли Антуан Карон когда-либо Вечный город. Знания о его архитектуре он мог получить как раз из гравюр, наподобие тех, что создавались в мастерской Антуана Ляфрери [11, p. 155], однако детальное их изучение вряд ли способствовало пониманию общей картины и соотношения монументов в пространстве. Так или иначе, в подавляющем большинстве работ Карона присутствует образ Рима (7), на некоторых картинах он синтезируется с французским пейзажем (8), к примеру, с видами резиденции Франциска I, как на полотне «Триумф зимы» из частного собрания, где ротонда Темпьетто написана на фоне сада и Дворца Фонтенбло.

Образ Рима в картине Антуана Карона «Август и Тибуртинская сивилла» (рис. 5) из коллекции Лувра можно назвать отчасти «театрализованным» (что в целом характерно для искусства Фонтенбло (9)). Согласно «Золотой легенде», события происходят на Капитолийском холме [2, с. 77], однако на полотне представлен пейзаж совершенно иного вида: строения, в большинстве своем фантазийные, фронтально расставлены на перспективной плоскости, как шахматные фигуры, и напоминают, скорее, временные декорации театральных представлений и королевских

праздников. Изяществом поз и размеренностью движений персонажи картины походят на артистов придворного балета, а статфаж на втором плане — на зрителей. Антуан Карон наравне со своим учителем Никколо дель Аббате был задействован в оформлении королевских торжеств, в первую очередь, въезда Карла IX с супругой в Париж в марте 1571 года, поэтому неудивительно, что некоторые мотивы, образы и композиционные схемы «перекочевали» с улиц французских городов и специальных, приуроченных к празднеству печатных изданий (livret-ов), на живописные полотна. Так, на переднем плане изображена пара витых колонн, украшенных листьями аканта и виноградными лозами, которые являлись переработанным (с оглядкой на герб императора Карла V и столбы Иерусалимского храма) гербом Карла IX и возводились в виде временной декорации в случае королевского въезда [3, с. 274].

Итак, на протяжении XVI столетия во Франции все явственнее формируется новая визуальная культура, где в центре мироздания находится античная классика, меняются ассоциации, выявляются новые исторические параллели, переосмысляются эталоны прекрасного, человек начинает ощущать себя в другой культурной парадигме. Граверы и живописцы Школы Фонтенбло сделали образ античного города неотъемлемым элементом своего искусства, приспособив мотивы его архитектуры под разные художественные задачи — от создания античного «контекста» для мифологических, исторических и аллегорических сюжетов, дополнения инвенций итальянских мастеров до интерпретации данных мотивов для оформления королевских торжеств. Образ Рима в этих произведениях не всегда узнаваем: в большинстве своем это вариации на тему Вечного города, где отдельные строения формируют фантастический, неповторимый ландшафт, сквозь который иногда проступают черты Франции.

Примечания:

1. Однако ошибкой будет считать, что итальянская культура и искусство начали просачиваться во Францию лишь вследствие Итальянского похода Карла VIII: еще до 1494 года мыслители и художники были в курсе итальянских течений и художественных процессов. Авиньонская школа, сформировавшаяся вокруг папского дворца, была по духу своему итальянской; Жан Фуке посещал Рим, и выполненный им часослов Этьена Шевалье нес на себе отпечаток «итальянского стиля», проявившегося в специфической орнаментике, пространственных построениях и удачных попытках изображения архитектуры итальянского Возрождения и классических древностей.

2. К сожалению, большая часть произведений (в первую очередь, монументальных), созданных Россо и Приматиччо во дворце Фонтенбло, была безвозвратно утрачена, однако ряд композиций сохранился в формате их подготовительных рисунков и гравюр, выполненных нередко непосредственно с инвенций итальянцев.

3. Так, между 1540 и 1545 годом Приматиччо отправил из Рима в Фонтенбло, по свидетельству Вазари, около 125 античных произведений, а также большое количество слепков статуй из Бельведерского дворца в Ватикане [1, с. 1144] (куда художник еще раз вернется в 1552 году для пополнения коллекции). В процессе покупки оригинальных античных скульптур и отливки слепков Приматиччо сделает с них немало зарисовок, которые впоследствии будут гравированы мастерами Фонтенбло.

4. Необходимо оговорить, что подобные композиции нередко были инвенциями итальянских мастеров, в первую очередь, самого Приматиччо (к примеру, гравированный по его рисунку Леоном Давеном барельеф со сценой жертвоприношения, близкой к рельефам колонны Траяна, пользовавшейся популярностью у мастеров Фонтенбло), а также Джулио Романо, не раз интерпретировавшего мотив римского триумфа, однако острый интерес к подобным сюжетам французских граверов, живописцев и их заказчиков уже симптоматичен.

5. Еще большую популярность обрели орнаментальные обрамления фресок авторства Приматиччо, ставшие едва ли не стилеобразующим элементом Школы Фонтенбло. Антонио Фантуцци создал большое количество гравюр, повторявших стукковыые рамы фресок, а также их всевозможные вариации, внутри которых размещались разнообразные пейзажи в нидерландском духе, изображения антиков и прочие композиции [9, p. 172–193].

6. Находятся в собрании Чатсуорт-хаус (inv. 116).

7. Вероятно, настолько частое обращение к образу Рима можно объяснить в том числе предпочтениями одного из заказчиков Антуана Карона — Блеза да Виженера, французского дипломата, однажды побывавшего в Риме и не сумевшего «выкинуть его их головы» [11, p. 10].

8. Синтез французских и античных мотивов в пейзаже обуславливался у Антуана Карона в том числе тем, что он, как и многие гуманисты той эпохи, проводил параллели между событиями классической древности и событиями современными: к примеру, ужасы религиозных войн сравнивались с резней при Триумвирате и другими кровавыми преследованиями и казнями римской эпохи [7, p. 195], а придворные торжества — с античными триумфальными шествиями.

9. Искусство Школы Фонтенбло неразрывно связано с традицией придворного праздника: Россо, Приматиччо, Никколо дель Аббате, Жан Кузен, Рене Буавен, Пьер Милан и другие, с одной стороны, принимали непосредственное

участие в создании визуальной составляющей королевских торжеств — временных декораций королевских въездов, триумфальных арок на античный манер, маскарадных костюмов, сценографии театральных постановок, стенных росписей и станковых произведений, приуроченных к светским мероприятиям, а с другой же — почерпнули из театральной сферы свойственные ей композиционные схемы, особую экспрессию, специфические мотивы и элементы.

Список литературы:

1. *Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе / перевод с итальянского. — Москва: Альфа-Книга, 2008. — 1278 с.

2. *Ворагинский, Иаков.* Золотая легенда. Том 1 / перевод с латинского И.И. Аникьева, И.В.Кувшинской. — Москва: НО Издательство Францисканцев, 2018. — 527 с.

3. *Йейтс Ф.* Астрея: Имперский символизм в XVI веке. — Москва: Издательство книжного магазина «Циолковский», 2020. — 416 с.

4. *Béguin S.* L'école de Fontainebleau, le maniérisme à la cour de France. — Paris: Art Gonthier-Seghers, 1960. — 153 p.

5. *Blunt A.* Art and Architecture in France 1500 to 1700. — Penguin Books, 1957. — 319 p.

6. *Cooper R.* Roman antiquities in Renaissance France, 1515–65. — Burlington, VT: Ashgate, cop. 2013. — XIII, 435 p.

7. *Ehrmann J.* Massacre and Persecution Pictures in Sixteenth Century France // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. — 1945. — Vol. 8. — P. 195–99.

8. *Ehrmann J.* Antoine Caron // The Burlington Magazine. — 1950. — Vol. 92. — № 563. — P. 34–39.

9. *Jenkins C.* Prints at the court of Fontainebleau, c. 1542-47 / Catherine Jenkins; editors Peter Fuhring, Craig Hartley, Ger Luijten, Jan Van der Stock. — Belgium: Sound & Vision Publishers, 2017. — 869 p.

10. *Massar P.D.* Source of a Rare École de Fontainebleau Etching // The Art Bulletin. — 1965. — Vol. 47. — № 4. — P. 506–507.

11. *McGowan M.M.* The vision of Rome in late Renaissance France. — New Haven; London: Yale University Press, 2000. — XIV, 461 p.

12. *Mousnier L.* La France de 1492 à 1559. — Paris: Centre de documentation universitaire, 1971. — 269 p.

13. *Zorach R.* The virtual tourist in Renaissance Rome: printing and collecting the Speculum romanae magnificentiae. — Chicago: University of Chicago Library, 2008. — 184 p.